

**TEXTURA MUSICAL: ESBOÇO PARA UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA****Jorge Luiz de Lima Santos**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Mestrado em Música/ Composição

*SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação / Teoria da Música*

**Resumo:** Este artigo pretende refletir sucintamente sobre a importância do conceito teórico de textura, especialmente para a música do século XX, com foco no âmbito notacional. Com tal propósito, procuramos utilizar como autor central, Wallace Berry (1976), buscando contrapô-lo, ainda que brevemente, a duas teses acadêmicas recentes, Neto (2007) e Gentil-Nunes (2009) que versam sobre textura e partem da teoria desenvolvida por Berry para, através de caminhos distintos, ampliar as discussões sobre o tema em relação a processos composicionais.

**Palavras-chave:** Textura musical; Wallace Berry; Composição; Análise.

**Abstract:** This article intends to reflect briefly about the importance of the theoretical concept of texture, especially on Twentieth Century music, emphasizing the notational sphere. We use a leading author in any recent debate about musical texture, Wallace Berry (1976), which, in our point of view, has begun a new paradigm for studies regarding this theme. We counterpoint this core theory with two recent academic thesis, Neto (2007) and Gentil-Nunes (2009), that deal with texture according to Berry's theory, developing in two different paths, develop news approaches on the analytical and compositional tools on this theme.

**Keywords:** Texture; Wallace Berry; Musical analysis; Composition.

## 1. Introdução

Um dos parâmetros musicais mais importantes na música do século XX, tanto na criação quanto na reflexão teórica, é a textura. Desde a publicação em 1976 do livro *Structural Functions in Music*, por Wallace Berry, diversos outros trabalhos surgiram no intuito de ampliar o conjunto de ferramentas analíticas disponíveis às várias abordagens possíveis desse tema. Todavia, grande parte dos autores, após a publicação da referida obra e por nós pesquisados até então, partem de seus conceitos, reconhecendo inclusive o papel que esta obra passa a ocupar diante da imensa lacuna até então existente sobre o assunto<sup>1</sup>. O objetivo deste trabalho é, pois, refletir sobre o conceito teórico de textura, especialmente na música do século XX, levando-se em conta os âmbitos notacional e – subjacentemente – receptivo<sup>2</sup>. Além de utilizarmos de um autor referencial, Berry, buscamos contrapô-lo,

---

<sup>1</sup> “A noção de textura musical que aparece em literatura anterior à década de 60 resume-se, em geral, ao uso de rótulos convencionais: monodia, homofonia, polifonia e heterofonia. [...] Uma mudança significativa nesse quadro ocorre em 1987 [1976] através da obra de Wallace Berry, na qual esse autor propõe uma primeira e minuciosa teoria analítica da matéria. Desde então, a análise de texturas tem sido utilizada em estudos não só no campo da música de concerto, acústica ou eletroacústica, mas também em campos muito diferentes, como, por exemplo, o da música popular e o da etnomusicologia em geral.” (NETO, 2007, p. 1).

ainda que brevemente, a dois autores e análises mais recentemente produzidas: Neto (2007) enriquece as noções qualitativas de textura, objetivando um amplo debate sobre o delineamento da forma (musical) a partir da organização textural. Gentil-Nunes (2009) se utiliza do conceito matemático de *partição* para formular uma teoria original, cuja base musical é a teoria da textura de Berry.

Por ser longa e imensamente detalhada, não nos centraremos em todos os aspectos e ferramentas propostos por Berry em sua teoria, apenas aqueles que julgamos os mais fundamentais para uma *compreensão global* de sua noção de textura.

## 2. Afinal, o que é textura musical?

Se a melodia, o ritmo-métrica, a harmonia, o timbre e a intensidade parecem elementos de fato concretos na construção musical, a ideia de textura remete frequentemente a noções fora do fenômeno musical em si (FERRAZ,1990). A textura existe de fato ou ela é a mera confluência dos outros parâmetros musicais? É possível pensa-la como um parâmetro independente? Consideremos, por exemplo, a definição do *Dicionário Grove de Música* (2001):

**Textura.** Termo utilizado ao se referir a quaisquer dos aspectos verticais da estrutura musical. Isso pode ser aplicado a quaisquer dos aspectos verticais de uma obra ou passagem, por exemplo, com respeito ao modo em que partes individuais ou vozes são ajuntadas, ou a atributos tais como timbre ou ritmo, ou a características da execução musical tal como articulação e nível da dinâmica. Em debates sobre textura, uma distinção é geralmente feita entre homofonia, onde todas as partes são ritmicamente dependentes uma da outra ou há um claro corte entre a parte melódica e o acompanhamento que carrega a progressão harmônica (ex.: a maior parte das canções solo com acompanhamento de piano), e tratamento polifônico (ou contrapontístico), onde várias partes se movem de maneira independente ou em imitação (fuga, cânon). Entre esses dois extremos encontra-se um estilo de partes livres (em alemão, *Freistimmigkeit*), característico da maioria das peças do século XIX para piano, onde o número de vozes pode variar em uma única frase. O espaçamento dos acordes também pode ser considerado um aspecto da textura; igualmente pode-se considerar a “espessura” de uma sonoridade, determinada pelo número de partes, a quantidade de dobramento ao uníssono ou à oitava, a “leveza” ou o “peso” das forças atuantes e o arranjo das linhas instrumentais numa peça orquestral. Embora o controle textural seja uma consideração de relativa importância para os compositores desde a Idade Média, com o advento da composição dodecafônica e o serialismo no século XX e o conseqüente rompimento com o sistema tonal na música de arte ocidental, a textura tornou-se um aspecto da composição ainda mais importante. Essa tendência pode ser observada em particular nas obras de Webern, nas obras (em especial na música aleatória) de Ives e Cowell e de Varèse, e nas texturas características de Crumb e Ligeti.

Se observarmos com atenção, veremos que além de tocar em diferentes âmbitos da prática musical, como composição (“*com respeito ao modo em que partes individuais ou vozes são ajuntadas, ou a atributos tais como timbre ou ritmo*”) e performance (“*características da execução musical tal como articulação e nível da dinâmica*”), a definição do Grove se utiliza de termos ambíguos, como “espessura”, “leveza” e “peso”, bem como de conceitos mais problemáticos como “espaçamento”. Apesar do empréstimo metafórico do termo, extremamente bem analisado por Neto (2007), cremos que é possível falar em pelo menos três aspectos da noção de textura: 1) Textura como teoria analítica, 2) textura como ferramenta composicional [consciente] e 3) textura como fenômeno sonoro ligado a recepção. Embora estes três aspectos existam de modo integrado e articulado, nosso trabalho será focado no primeiro, ou seja, na textura como ferramenta teórico/analítica da música. Assim, abordaremos tal parâmetro como fenômeno bidimensional, tal qual a definição de Sloboda:

Existem dois espaços físicos relacionados à música ocidental, o espaço tridimensional da sala de concerto e bidimensional da partitura. No caso da partitura, seu desenvolvimento foi responsável pela noção altura e, por consequência, de espaço sonoro. Pode-se dizer que o espaço é uma essencial dimensão notacional em música (SLOBODA *apud* NETO 2007, p. 37).

O conceito de textura musical é um dos elementos-chave para se pensar a música do século XX cuja *centralidade* do parâmetro *altura* dá lugar, por vezes, ao de outros como timbre, espaço/especialização e textura, e para os quais as ferramentas analíticas mais tradicionais<sup>3</sup> não dão conta (NETO, 2007). Levy (1982), corroborando essa linha de pensamento, comenta em seu artigo a pouca atenção dada à textura no pensamento analítico:

De todas as variáveis de uma composição, textura é ao mesmo tempo a mais superficial [no sentido de superfície] e a mais complexa. Enquanto superfície, ela parece ser amplamente tomada como dada; seus efeitos são, sobretudo, muito imediatos e palpáveis. E enquanto complexa, sua análise tem visto pouco refinamento – certamente nada parecido com o vocabulário e conceitos que nós temos para lidar com melodia, harmonia e timbre. (LEVY, 1982, p. 482).

Berry (1976) apresenta uma sólida teoria para se abordar o problema da textura. Em sua obra, tal parâmetro é colocado em pé de igualdade com a “altura” (capítulo I) e o ritmo (capítulo III) com o intuito de fundamentar sua teoria sobre as funções estruturais na música. Após sua publicação, a obra passou a ser um referencial na discussão sobre textura em qualquer perspectiva, seja pelo seu alcance e poder analítico, seja pela imensa quantidade de

<sup>3</sup> Por ferramentas analíticas mais tradicionais, entenda-se as noções de contraponto, forma e de textura baseada apenas em classificações, no caso desta última, como homofonia, heterofonia e polifonia que sustentaram, grosso modo, o cânone do fazer musical da música erudita diatônica tonal.

perspectivas que sugere para o desenvolvimento de sistemas e teorias complementares, como é o caso das teses acadêmicas que analisaremos mais a frente. Neste sentido a teoria textural de Berry pode ser entendida, no nosso ponto de vista, como um paradigma científico<sup>4</sup> nesta área de estudo, pois mesmo não dando conta de todas as possibilidades de compreensão deste fenômeno, ela estabelece fundamentos e modelos teóricos, ou seja, modos de abordar e analisar o objeto estudado, que servem como ponto de partida para investigação.

### 3. Textura segundo Wallace Berry

É a partir do contexto exposto acima que procuraremos expor alguns elementos que consideramos centrais para uma compreensão geral da teoria da textura de Wallace Berry.

Entre as definições de textura apresentadas ao longo do segundo capítulo de *Structural Functions in Music* está a seguinte:

Textura musical é conceituada como aquele elemento da estrutura musical delineado (condicionado, determinado) pela voz ou número de vozes e outros componentes, projetando materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pela *inter-relação* e *interação* entre eles<sup>5</sup>. (BERRY, 1987. p. 191).

Os componentes sonoros da textura podem ser compreendidos em dois grupos: *quantitativo*, ou seja, de ordem mensurável e/ou calculável, e *qualitativo* quanto à natureza das suas inter-relações. O principal elemento de ordem quantificável é a densidade que é formada, basicamente, por (1) *Densidade-Número*: o número de componentes sonoros num dado trecho musical e; (2) *Densidade-compressão*: a razão entre o número de componentes sonoros e o número de semitons total no espaço vertical (da partitura) em que atuam. As características dos *aspectos quantitativos* podem ser mais bem visualizadas no esquema abaixo (Figura 1):

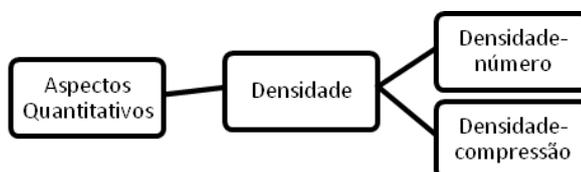


Figura 1- esquema textura quantitativo

Os aspectos de caráter qualitativo consistem basicamente em: (1) a natureza das interações e inter-relações dentro do tecido musical e (2) as mudanças nas relações de

<sup>4</sup> No sentido em que o filósofo da ciência Thomas Kuhn (1992) utiliza.

<sup>5</sup> “*Texture* is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them” (BERRY, 1987, p. 191).

independência e interdependência de uma dada textura. Esses dois aspectos caracterizam o que Berry chama de progressão e recessão texturais, fator central<sup>6</sup> e decisivo no delineamento da estrutura e da relação da textura com os outros parâmetros, tais como altura e duração. A figura 2 ilustra o esquema dos aspectos qualitativos:



Figura 2- textura qualitativa

Progressão e recessão texturais lidam com mudanças, sendo decisivas, como já dito, na formação da estrutura musical (Berry, 1987). No exemplo mostrado na figura 3, um trecho de uma obra vocal a quatro vozes composta por Darius Milhaud, Berry exemplifica o processo de progressão e recessão:

(♩ = 92)

*mf* A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-ré, i-ma-ges et fi-gu-res

*mf* A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-ré, vous a con-si-dé-ré, i-ma-ges et fi-gu-res

*mf* A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-ré, vous a con-si-dé-ré, i-ma-ges et fi-gu-res

*mf* A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-ré, i-ma-ges et fi-gu-res

1      1/1      1/1      1/1      2/1      2/2      4

Figura 3 – Progressão e recessão textural – *A peine si le coeur vous a considéré* - Milhaud (in BERRY (1987, p. 187-188))

Na figura 3 observamos entre os compassos 1 e 4, entradas em imitação caracterizadas pela total independência das partes. As vozes<sup>7</sup> se sucedem de maneira independente até o c.

<sup>6</sup> “Muito da atenção deste capítulo [2] será devotada a considerações sobre progressão e recessão texturais quando delineadas por (...) mudanças nas relações interlineares e em condições texturais qualitativas e quantitativas, e à convergência ou contraste entre uma estrutura textural e a estrutura de outros elementos” (BERRY, 1987, p. 185).

<sup>7</sup> “O termo voz denotará usualmente uma linha que possua relativa independência; poderá, portanto, ser um complexo de linhas duplicadas...” Para mais detalhes ver (BERRY, 1976, p. 192 – 193).

4, onde verificamos quatro componentes sonoros e quatro fatores reais, ou quatro vezes no sentido que Berry utiliza, resultando no que ele chama de progressão textural. O que caracteriza, neste caso, a noção de progressão não é quantidade, o aumento dos componentes sonoros, mas, sim, a independência entre as partes. A partir do c.5 até o fim do trecho, observa-se uma gradual recessão textural, na qual aos poucos passa a predominar a interdependência das partes sonoras.

Os principais fatores que determinam a independência e interdependência das partes sonoras são – em ordem de importância: o padrão rítmico, direcional e intervalar. Para melhor caracterização dos níveis de independência e interdependência, Berry considera importante estabelecer uma taxonomia específica, levando-se em consideração esses três parâmetros específicos, acima citados, na avaliação da dinâmica da variação textural. Estes três aspectos são classificados a partir dos prefixos homo, hetero e contra que significam, respectivamente, igual, distinto e oposto. Uma vez mais, Berry enriquece o léxico analítico ao classificar cada parâmetro específico (rítmico, direcional e intervalar) a partir do maior ou menor grau de diferenciação/independência (homo, hetero e contra) das partes sonoras de maneira a ampliar a própria classificação mais tradicional. Na figura 4, temos um exemplo de textura onde os componentes sonoros são homorítmicos, homodirecionais e homointervalares, caracterizando um alto grau de interdependência, resultando, portanto em quatro (4) componentes sonoros e um (1) fator real:



Figura 4 – *Variations for Violin and Cello (III. Lento Libero)*, J. L. Santos

Ainda na mesma peça, na variação final, verificamos um trecho onde os componentes sonoros, no caso dois (2), estão relacionados de maneira *heteroritmica* e *contradirecional*, caracterizando forte grau de independência. Neste caso há dois (2) componentes sonoros e dois (2) fatores reais:



Figura 5 – *Variations for Violin and Cello (IV. Con moto e energico)*, J. L. Santos

#### 4. Textura e Espaço

Um dos conceitos mais fundamentais e possivelmente mais problemáticos ao tratarmos de textura é a noção de espaço. Em parte esse problema vem, como reiteramos antes, da falta de unidade terminológica deste parâmetro musical. Para Berry, espaço é o limite vertical onde o fenômeno da textura ocorre:

O fator espacial (textura-espço) pode ser definido como o campo delimitado por “linhas” traçando a sucessão de alturas de componentes exteriores somados as duas linhas verticais, ou diagonais, ligando estes componentes das extremidades ‘esquerda -direita’ em algum nível dado da estrutura.<sup>8</sup> (BERRY, 1987, p. 249).

A figura 6 ilustra como Berry delimita gráfica e notacionalmente sua definição de espaço:

Ex. 2-21. Contraction of texture-space defined by recurrences of tonal PC in Webern, Op. 7, No. 1.

Figura 6 – *4 pieces for violin and piano op. 7* Webern - espaço sonoro (BERRY, 1987)

No exemplo da figura 6, Berry analisa a contração da textura dentro de um dado espaço circunscrito, em um trecho da obra *4 Pieces for violin and piano Op. 7* de Webern, buscando identificar algumas características de mudança no campo espacial. O que é

<sup>8</sup> The spatial factor (texture-space) might be defined as the field enclosed by “lines” tracing the pitch successions of outer components in addition to the two vertical, or diagonal, “lines” linking these components at “left-right” extremities at some given level of structure. All of these references are of course analogous to physical structures on a plane.

importante salientar é a maneira como Berry utiliza sua noção de espaço como ferramenta para identificar processos qualitativos de mudança texturais no tempo. Neto consegue em poucas palavras sintetizar de maneira precisa essa relação textura-espaço contida em Berry: “... Dá-se o nome de textura aos diversos modos com que o espaço sonoro é organizado.” (NETO, 2007, p. 34).

## 5. Análise Particional em Música: Textura e Matemática

Gentil-Nunes (2009) propõe uma interessante e original tese relacionando a teoria particional matemática, desenvolvida ainda no século XVIII pelo matemático suíço Leonhard Euler, à teoria textural de Wallace Berry, demonstrando que a junção destas é possível, pois “*ambas as teorias tratam de cumulação de inteiros positivos. A teoria das partições é considerada, aqui, uma representação efetiva da teoria de Berry*” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 36). O conceito de partição é assim definido pelo matemático Andrews:

Uma partição de um número inteiro não-negativo  $n$  é uma representação de  $n$  como um soma de números inteiros positivos, chamados somandos ou partes da partição, sendo irrelevante a ordem dos somandos. (ANDREWS *apud* GENTIL-NUNES 2009, p. 6).

A partir da definição acima podemos utilizar como exemplo o número cinco (5), por exemplo, que tem sete partições (7) - ou seja, é possível encontrar sete modos com que ele pode ser representado pela soma de outros números inteiros:

5
4 + 1
3 + 2
3 + 1 + 1
2 + 2 + 1
2 + 1 + 1 + 1
1 + 1 + 1 + 1 + 1

**Figura 7 - Partições do número cinco.**

A partir dessa junção, o autor cria um *software*, o *parsemat*<sup>9</sup>, cujo objetivo é mapear as configurações texturais de uma dada obra, ou seja, realizar a construção de um mapeamento gráfico das progressões e recessões texturais. O que nos interessa frisar é que a teoria da textura de Berry pode funcionar como um paradigma para um estudo que lide com

<sup>9</sup> O *parsemat* (GENTIL-NUNES, 2009) é um conjunto de *scripts* e funções para MATLAB, programado com a função específica de realizar operações e confeccionar gráficos para a análise particional. Partindo de um arquivo MIDI, fornecido pelo usuário, o programa faz a conversão para uma matriz e, a partir daí, oferece análises e gráficos diversos.

tal parâmetro musical (como no caso da tese acima referida). A análise particional de Gentil-Nunes também busca preencher uma lacuna deixada por Berry, a ausência de uma taxonomia que dê conta de maneira exaustiva das possibilidades totais de particionamento<sup>10</sup>. Gentil-Nunes aponta em seu texto algumas fragilidades na teoria de Berry, entre as quais a escolha do compasso como unidade de referência de comparação. Num dado exemplo – reproduzido aqui na figura 3 - Berry precisou, segundo Gentil-Nunes, ignorar propositalmente algumas inflexões rítmicas para manter a lógica da comparação por compassos. Todavia, o próprio autor aponta uma possível réplica para sua crítica: “uma das razões para esta escolha pode ter sido o tamanho do motivo neste exemplo em particular.” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 21).

## 6. Textura e Forma

Neto (2007) considera a teoria de Berry sobre a textura como fundamental para uma compreensão mais vasta deste fenômeno musical: “A proposta de Berry, e aí reside um dos aspectos mais importantes do seu trabalho, define textura como um jogo de densidades, algo mais amplo e profundo.” (NETO, 2007, p. 17). O autor amplia a noção construída por Berry, estabelecendo relações entre textura e tempo, textura e metáfora, textura e imagem sonora, expandindo as possibilidades de compreensão dessa estrutura musical. Neto dialoga com autores que direta ou indiretamente discutem aspectos da textura<sup>11</sup>, em especial para nosso estudo, sob o ponto de vista analítico, entre os quais Wennestrom (1975). Esta autora aborda justamente a textura musical como um dos aspectos decisivos na delimitação da forma a partir do século XX. O que nos interessa na sua análise, e o que é também destacado por Neto, é a atenção dada ao uso de técnicas de composição em bloco<sup>12</sup>, procedimentos eminentemente texturais, entre os quais, podemos enumerar: estratificação, justaposição, interpolação, amálgama, gradação, dissolução<sup>13</sup>. Nesse viés, podemos compreender que a terminologia construída pela autora permite estabelecer modos de entender como as ideias musicais se relacionam e se conectam na delimitação de uma proposta formal.

Neto tece algumas críticas a possíveis lacunas deixadas por Berry em sua teoria, entre elas a dificuldade de se abordar música cuja textura não possa ser reduzida a partes ou

<sup>10</sup> “De fato, até o momento (reitera-se) não existe, dentro do campo da teoria musical, uma taxonomia exaustiva das possibilidades totais de particionamento dentro de uma dada densidade-número, semelhante à taxonomia de Forte em relação aos acordes, e de Morris em relação aos espaços de altura; condição necessária para a contextualização de cada fracionamento (partição) dentro de um sistema global significante.” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 37).

<sup>11</sup> Ver em Neto: Mountain (2004), Levy (1982), Meyer (1967/1996), Ferraz (1990), Delone (1975), Schawartz. Godfrey (1993).

<sup>12</sup> “ A expressão *procedimentos e técnicas em bloco* pode ser compreendida como ‘*organização textural*’” [grifo do autor] (NETO, 2007, p. 71).

<sup>13</sup> Não é objetivo deste trabalho o detalhamento de cada uma dessas técnicas composicionais, recomendamos para maiores detalhes: Neto (2007, p. 72) e a própria Wennestrom (1975, p. 48).

linhas, o que inclui um amplo espectro de técnicas composicionais como a música acusmática e eletrônica, entre outras. Outro problema apontado pelo autor diz respeito à inviabilidade da medição quantitativa quando o número de parâmetros considerados se acumula:

A proposta analítica de Berry é bastante eficaz quando avalia a interação entre dois parâmetros no sistema; no entanto quando um terceiro parâmetro entra em jogo, a leitura quantitativa torna-se quase inviável (SCHUBERT apud NETO, 2007. p. 30).

## 7. Conclusão

A teoria textural de Wallace Berry foi abordada neste estudo como elemento central para compreensão mais sistemática deste parâmetro musical, realizando-se um recorte dentro da própria teoria berryana, que privilegiasse uma visão “macro”, ou seja, mais ampla do fenômeno. Sua originalidade e rigor teórico permitiu um novo olhar sobre o complexo fenômeno da textura musical e, por extensão, ampliou o leque de ferramentas composicionais, tornando-se, no nosso entender, um novo paradigma sobre o tema. Como consequência direta do desenvolvimento teórico realizado por Berry, examinamos dois autores, Gentil-Nunes e Neto, que partiram de sua teoria da textura e, em diálogo com outros estudiosos, ampliaram as possibilidades de compreensão e problematização do fenômeno textural. Seja com o objetivo de desenvolver uma taxonomia exaustiva, cujo resultado objetivo foi uma ferramenta que amplia as possibilidades de se entender e manipular a textura (GENTIL-NUNES) seja como problematização quase poética da percepção do fenômeno textural (NETO), ambos os autores corroboram com a ideia de que a textura musical é ainda um grande campo a ser explorado, com a teoria de Berry apresentando-se (ora como teoria analítica, ora como ferramenta composicional) cada vez mais um sólido ponto de partida, ainda que temporário, e nos demonstrando que um outro *ouvir* é permanentemente possível.

## Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Engliwood Cliffs: Dover, 1987.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e teoria das partições*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- LEVY, Janet M. Texture as a sign in Classic and Early Romantic Music. In: *Journal of the American Musicological Society*. vol. 35, n. 3, p. 432 – 531, 1982.
- NETO Caio Nelson de Senna. *Textura Musical: Forma e Metáfora*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- SADIE, Stanley TYRRELL, John. Texture In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>TM</sup>. Oxford: Oxford University Press, 2001
- WENNESTROM, Mary. Form in Twentieth-Century Music In: WITTLICH, Gary E. (ed.) *Aspects of Twentieth - Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1975.